Martin Knoller

1725—1804.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der

philos. Fakultät Sektion I der Ludwig-Maximilians-Universität

München.

Vorgelegt am 15. Juli 1903

von

Joseph Popp.

Innsbruck.

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei. – Im Selbstverlage.

1904.

Martin Knoller

1725—1804.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der

philos. Fakultät Sektion I der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Vorgelegt am 15. Juli 1903

von

Joseph Popp.

Innsbruck.

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei. — Im Selbstverlage.

1904.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552301_0063

Inhalts-Angabe.

		Seite
Geleitwort	. . . . .	4
Kap. I.	Knollers künstlerische Anfänge und erster Stil. — Seine Jugend und erster Kunstunterricht. — Knoller in der Schule P. Trogers. — Knoller als Barockmaler	6
Kap. II.	Knollers Übergangsstil	22
Kap. III.	Knollers zweiter Stil. — Weiterer Anschluß an Raphael Mengs	35
Kap. IV.	Knoller als Meister im Fresko: Die Kirchenbilder. — Die Palastfresken	45
Kap. V.	Knoller als Tafelmaler: Religiöse Bilder. — Knoller als Porträtmaler	
Kap. VI.	Knoller als Lehrer und Akademieprofessor	
Kap. VII.	Knollers übrige Lebensschicksale und letzten Jahre	

Anhang.

Knollers Malrezepte und ihre Echtheit. — Verzeichnisse: Werke Knollers. — Quellen und Literatur. — Personen und Orte . . . . . .

Geleitwort.

Am 4. Juli 1804 starb zu Mailand Martin Knoller. Dem Gedenken seines 100jährigen Hinscheidens ist die vorliegende Studie geweiht. Trotz aller Begeisterung für Italiens Kunst und seinem nahezu 50jährigen Aufenthalt in der lombardischen Hauptstadt, ging seine Sehnsucht zeitlebens über die Berge, zu den tirolischen deutschen Freunden. Am liebsten hat er für Deutschland und vor allem für sein engeres Vaterland geschaffen; bei allem Wechsel seiner Kunst blieb er in seinem Denken und Fühlen der echte Tiroler, welcher die Heimat nie und nirgends vergaß.

Deshalb war es mir besonders lieb, meine Arbeit gerade in der Ferdinandeumszeitschrift niederlegen zu können; und dies umsomehr, als deren Vorstandschaft in warmer Anteilnahme und liebevollem Verständnis alles daran setzte, um durch reichen Bilderschmuck einen vollen Begriff und Überblick von Knollers Künstlertum zu bieten. — Im Urteil der Zeitgenossen stand er groß da: „Unstreitig ist Knoller nicht nur einer der ersten und größten Historienmaler unter den gebohrenen Tyrolern, sondern wohl unter der ganzen teutschen Nation alter und neuer Zeit, die sie aufzuweisen vermögend seyn wird, in Absicht auf alle Theile der Kunst, ob er schon auch bisweilen für scharfsinnige Kritiker Fehler in einigen seiner Werke mag angebracht haben.“ [1])

[1]) Meusel J. G., Neue Miscellaneen. Leipzig 1796. 2. Stck. S. 229.

Erscheint uns heute diese Wertung wohl zu hoch gegriffen, so bleibt doch sicher soviel richtig: unter den süddeutschen und österreichischen Barock-Rokokomeistern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Knoller einer der Bedeutendsten, wenn nicht der Bedeutendste. Unter seinen engeren Landsleuten aber ist er der weitaus Erste! — Verlohnt es sich also Knoller schon um seiner selbst willen kennen zu lernen, so reizt hiezu noch mehr seine historische Stellung: er wächst aus dem österreichischen Barock allmählich in den Klassizismus hinein! Die Darstellung seines künstlerischen Entwicklungsganges wird dadurch ein Stück Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. In diesem Doppelsinn möchte die Studie verstanden sein.

Wenn Knoller trotz dieser Eigenart noch keine zusammenfassende Würdigung gefunden, so teilt er dies Schicksal mit vielen Künstlern seiner Zeit, welcher erst die Gegenwart vermehrtes Interesse und eingehendes Studium zuwendet. Mit den Meistern des 18. Jahrhunderts teilt er auch den Mangel ausreichender Archivquellen über seine Person und Werke, sowie die Widersprüche jener, welche bisher über ihn geschrieben. Wohl besitzen wir von Glausen eine sorgfältige Arbeit, welche auf den Archivalien in Innsbruck, der vorhandenen Literatur und Umfragen bei noch lebenden Freunden Knollers beruht; aber das Ganze ist im Wesentlichen mehr Biographie. Die kunstgeschichtliche Charakteristik mußte Glausen schon deshalb unterlassen, weil er nur den geringeren Teil der Knoller'schen Werke persönlich kannte. Selbst hier verzichtet er meist auf das eigene Urteil; für den überwiegenden Rest gibt er durchaus die Meinung anderer wieder.

Auf Grund umfangreicher Archivforschungen und eingehenden Studiums der Originale ist in vorliegender Arbeit der Versuch gemacht: Knollers Persönlichkeit, vor allem aber seine künstlerische Entwicklung und geschichtliche Bedeutung darzustellen.

Bei der oft recht umständlichen Suche nach Akten- und Bildermaterial hatte ich mich vielfacher Förderung zu erfreuen, wofür hiemit der wärmste Dank ausgesprochen sei. Besonders

verbunden fühle ich mich Herrn Hofrat Dr. Fr. v. Wieser, welcher der Publikation und Ausstattung des Werkes regstes Interesse zu Teil werden ließ. Vielfache Winke verdanke ich den Herren: Museumskustos C. Fischnaler, Direktor Alois Menghin in Meran, Universitätsprofessor Dr. B Riehl-München, Archivdirektor und Prof. Dr. Mich. Mayr in Innsbruck, den fürstl. Thurn- und Taxis'schen Archivräten Dr. Will und Dr. Rübsam, sowie den hochw. Herrn Prälaten der Stifte Gries und Stams. Mit photographischen Aufnahmen unterstützte mich vor allem Herr Schulinspektor und Pfarrer Schips in Neresheim, ferner Graf Kajetan Forni in Bozen, Graf Enzenberg in Schwaz und Graf Franz Thurn und Taxis in Innsbruck.

Möge diese bescheidene Frucht mehrjährigen Schaffens dem Knoller'schen Genius und der reichen Kunst des 18. Jahrhunderts neue Freunde erwecken; möge sie von den Fachgenossen jene wohlwollende Beachtung und Nachsicht finden, die eine erste größere Arbeit stets braucht, wenn ihr Autor zur Fortsetzung und Vertiefung verwandter Aufgaben ermuntert werden und bleiben soll!

I. Kapitel.

Knollers künstlerische Anfänge und erster Stil.

1. Seine Jugend und erster Kunstunterricht.

Wer auf einer Brennerfahrt nach Steinach kommt, findet in der Nähe der alten Einkehr „Zum Steinbock“ ein schlichtes Haus, welches sich vor ähnlichen nur durch eine Marmortafel auszeichnet. Sie trägt die Inschrift:

Geburtsstätte des Martin Knollers, des in Mailand verstorbenen Künstlers.

Noch heute sind die Dorfbewohner auf ihren Landsmann stolz, von dessen Werken drei ihre Pfarrkirche zieren — die einzigen Dokumente, welche hier von Knoller noch Zeugnis geben. Von seiner Familie wissen wir nahezu nichts. Sein Vater war ein sogenannter Tafelemaler, von dessen Kunst eine beglaubigte Tradition erzählt: seine beste Leistung, einen heil. Joseph, habe der Pfarrherr aufbewahrt. Wohin er von dort geraten, darüber fehlt jeglicher Anhaltspunkt. Im Übrigen war Franz Knoller ein armer Schlucker, dessen einziger Reichtum in einer Stube voll Kinder bestand. Eines davon hieß Martin, von dessen frühester Jugend wir außer dem Geburtsdatum — 8. November 1725 — nichts weiteres erfahren.

Was aber die Geschichte verschweigt, hat, wie gerne in solchen Fällen, die Legende ergänzt. Sie umspann die Jugend unseres Martinus mit ihrem Geranke und verlieh ihr ein fast an das Romantische streifendes Gepräge. Darnach mußte der

Junge schon bald seiner Mutter mehr behilflich sein als dem Vater. Oft sah man ihn Holz vom Walde heimschleppen und manchesmal trafen ihn Leute dort weinend, weil er seinem Trieb zur Malerei nicht oder nur wenig folgen konnte. Einmal bat er Gott laut um seine Hilfe. Da ihm diese aber offenbar zu lange ausblieb, oder im elterlichen Hause nicht so wurde, wie er sie als notwendig erachtete, suchte er selbst seines Schicksals Herr und Meister zu werden: er entfloh nach Innsbruck. Dort fand er im Hause des Hofkammerrates Hormayr freundliche Aufnahme und Unterstützung. Dieser gab ihn zu dem Maler Pögel in die Lehre, welcher bald seines Lobes kein Ende wußte über die großen Fortschritte des Knaben, ja ihm sogar riet, einen größeren Meister aufzusuchen. Aber gerade diese Gaben und Kenntnisse bestimmten den Vater seinen Sohn schon nach zwei Jahren heimzuholen, damit er für den Unterhalt der Familie sorgen helfe. Bald gewann, offenbar aus Mangel von Malaufträgen, wieder der Hausmädchenberuf die Oberhand. Um aber doch in etwas sein Talent zu betätigen, schmückte der junge Martinus die Mauern des Dorfes mit Bleistift- und Kohlezeichnungen. Ob darin schon Spuren seiner späteren Meisterschaft als Freskant oder nur der Mangel an Papier oder Leinwand zu suchen ist, verschweigt die Sage; doch hat sie uns desto erfreulicheres über deren Erfolg zu berichten: eine solche Arbeit sah auf der Durchreise der Wiener Akademiedirektor Paul Troger und ließ den Jungen sofort kommen, um ihn schnurstracks nach Wien mitzunehmen.

Obwohl diese Erzählung im Wesentlichen auf Propst Nagele's Biographie über Knoller zurückgeht, so vermag ich ihr doch nicht den Wert beizulegen, welchen Glausen dafür in Anspruch nimmt [1]) und vor ihm schon Lemmen.

[1]) S. 215. Anm. Für's Erste ist es weder mit der „alten" Freundschaft der Beiden so weit her — sie beginnt erst in den 90er Jahren — noch ist Nagele ein geborener Steinacher; für's Zweite enthält der Bericht soviel Unwahrscheinlichkeiten und direkte Irrtümer, daß auch dadurch seine Sicherheit bedenklich erschüttert wird. — Nagele war um 28 Jahre jünger als Knoller und in Gries am Brenner geboren; früh-

Wenn Hormayr von Anfang an für das Talent des Jungen so sehr eingenommen war, hätte er gewiß Pögels Rat beim Vater durchgesetzt und weiter für ihn gesorgt. Im Übrigen ist es auch nicht sehr glaubwürdig, daß der nun Ältere und Kunsterfahrenere halbgebildet in die Verhältnisse zurückging, die er vorher kühn und selbstherrlich verlassen. Das Ganze erscheint vielmehr als eine neue Auflage von Giotto's Debut, das auch für die Aufklärungszeit noch seine Zugkraft bewahrt hatte: Troger war aus einem armen Hirtenknaben, Gran aus einem Küchenjungen für die Kunst gewonnen; nun entdeckte jener in dem bäuerlichen Malergesellen Knoller ein neues Licht für den Kunsthimmel.

Etwas nüchterner liest sich der schlichte Anfang eines Konzeptes [1]), worin Knoller in späteren Jahren seinen Entwicklungsgang kurz angegeben hatte: „Padre era Pittore e diede i primi erudimenti del disegno al figlio; questi passo poi ad Inspruck a fare i Suoi studj regolari, d'inde si trasfera a Salisburgo, poscia all' Accademia di Vienna." Diese letzteren drei Daten: Besuch von Innsbruck, Salzburg und Wien bestätigen auch die Notizie intorno al pittore Knoller [2]), sowie Knoller's Freund Denifle [3]) und der Verfasser [4]) der „Nachrichten über tirolische Künstler."

zeitig schon kam er nach Innsbruck zum Studium. Im Jahre 1771 finden wir ihn bereits zu Gries als Novize. Wann und wo soll er also über die Jugend Knollers Nachrichten erhalten haben? Ein Bruder von ihm kaufte sich erst später in Steinach an; mit ihm korrespondierte der Prälat viel und mag seine Erzählung hauptsächlich aus dessen Angaben — nach Steinacher Tradition — stammen. Daß er aus dem Munde Knollers seine Angaben habe, dagegen sprechen die erwähnten inneren Gründe. — Cf. August Nagele von P. Kiem. S. 3 u. 4. Glausen selbst gesteht übrigens, daß er nicht vermögend war Knollers Jugend- und erste Bildungsgeschichte aufzuklären. S. 213.

[1]) Arch. di Stato Milano. Autogr. Knoller.

[2]) Ferd. Dip. 1104. S. 723—29.

[3]) Ferd. Dip. 1104. S. 723—29.

[4]) Meusel, Neue Miscell. H. II. S. 223.

Eine scheinbare Bestätigung dieser sagenhaften Jugendgeschichte liegt allerdings darin, daß Ticozzi, welcher vor Glausen schrieb, in Mailand lebte und auf Grund von Notizen des ältesten Sohnes von Knoller arbeitete, im Wesentlichen das Gleiche erzählt. Allein Karl Knoller hatte seine Angaben hauptsächlich aus Nagele, den er ausdrücklich um Nachrichten für eine Biographie seines Vaters gebeten [1]). Knoller war überdies damals schon 26 Jahre tot. Auch verrät die Bemerkung: Knoller sei „forse non senza saputo dal padre“ nach Innsbruck geflohen, keine allzu große Sicherheit der Quelle, vielmehr das Bestreben des Freundes oder Sohnes diesen gewalttätigen Schritt zu entschuldigen. Mir scheint der Kern davon richtig und etwa der zu sein: daß Knoller wirklich gegen den Willen seiner Eltern nach Innsbruck zog, nachdem ihm die Schule seines Vaters als ungenügend erschienen. Eine so ausgeprägte Begabung, wie er sie besaß, mußte sich doch schon in bescheidenem Unterricht zeigen und im Verein mit einem lebhaften Temperament auch ungestüm zu weiterer Ausbildung drängen. Darin bestärken mich die lakonische Notiz von Knoller selbst: „questi passo poi ad Inspruck a fare i Suoi studi regolari“ und die Mitteilung Ticozzis: „Ma perchè la madre avrebbe voluto che si applicasse ad altra professione, non trascurava occasione alcuna per deviarlo dagl'intrapresi studj, e continuamente lo maltrattava. All'ultimo, stanco di condurre così travagliata vita, forse non senza saputo dal padre, riparatosi ad Inspruck.“ [2])

Die Mutter, welcher die Sorge für die zahlreiche Familie am nächsten oblag, hatte wohl genügenden Einblick in die Einnahmen und Erfolge eines tirolischen Dorfmalers, um sich für einen Geschäfts-Nachfolger im eigenen Sohne nicht allzusehr erwärmen zu können. Es wird eben damals schon so wie heute gewesen sein: Wirtshausschilder und Grabkreuze, Marterln und Votivtafeln, Anstreichen von Läden und Möbeln vermögen in einer kleinen Ortschaft ihren Mann nicht zu nähren.

[1]) Arch. Kloster Gries. Brief v. 29. Aug. 1804, Nr. 75.
[2]) Dizionario Bd. II. S. 294.

Anderseits widerspricht es durchaus nicht der Erfahrung, noch Seelenkunde, daß die handgreiflichen Argumente der Mutter bei ihrem Sohne eher das Gegenteil bewirkten. Überdies mußte dieser bald fühlen, daß er mehr als der Vater könne; womit sich von selbst bessere Aussichten für die Zukunft erschlossen. Endlich war in dem Jungen wohl schon frühzeitig jener Ehrgeiz vorhanden, auf den der Mann zeitlebens viel hielt und aus dem heraus er dem Konsulenten Magg in Neresheim einmal pathetisch erklärte [1]): „Er (der Stukkator Sartori) verletzt meine Ehre, vor die ich sterbe."

So blieb ihm schließlich nichts anderes übrig, als die Flucht, deren Ziel nur Innsbruck sein konnte. Es war der nächste bedeutende Ort und zugleich die Landeshauptstadt, welche für den Provinzler noch einen besonderen Reiz haben mußte. — Hätte Knoller dem Trieb seiner künstlerischen Natur immer so impulsiv gefolgt, wie diesmal, der Klassizismus hätte über ihn kaum eine solche Gewalt bekommen. Damals war er noch das urwüchsige Naturkind, das seinen Willen um jeden Preis durchsetzen wollte — und dabei nicht einmal auf die Eltern Rücksicht nahm!

Der hervorragendste Maler der Residenz war Ignaz Pögel, bei ihm trat Knoller in die Lehre. Wer ihn dort untergebracht hat, wissen wir nicht; doch kann es immerhin Herr von Hormayr gewesen sein, der als Mäzen bekannt war und deshalb von Knoller in seiner ersten Not mag aufgesucht worden sein.

Was Knoller bei Pögel lernte, wissen wir nicht; es wird aber nicht gar so wenig gewesen sein, wie Glausen meint [2]). Ein Porträt von Ignaz Pögel im Ferdinandeum zu Innsbruck zeigt den Einfluß ausländischer Meister, vor allem der Niederländer, welche damals gerne nachgeahmt wurden [3]). Im Ganzen

---

[1]) Centr. Arch. Taxis. Rep. XIV. Vol. XIII. Br. 24. May 1783.

[2]) Glausen S. 212.

[3]) Cf. Frz. Christ. Jauneck. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländisch-französ. Malerschule in Wien. Kabdebos Österr. Kunst-

offenbart sich ein frischer, gesunder Realismus der Auffassung und des Vortrages, sowie ein tüchtiges koloristisches Können. Jedenfalls lag der Schwerpunkt des Unterrichtes aber nicht im Malen, sondern im Zeichnen, wie es damals Sitte war. Die Nachrichten von einer „Zeichnungsschule", die Knoller in Innsbruck besucht haben soll, sind der Reflex dieser Gewohnheit und Übung. In Wirklichkeit gab es ein solches Institut um jene Zeit dort nicht.

War das Talent wenigstens für den Anfang in die rechte Schule gekommen, so mußte es sich verhältnismäßig schnell und stark entwickeln. Nach einigen Jahren erhielt Knoller denn auch von seinem Lehrherrn selbst [1]) den Rat, einen größeren Meister aufzusuchen, da er bei ihm nichts mehr lernen könne. Er ergriff also den Wanderstab und marschierte nach Salzburg. — Rechnen wir, daß er bis zu seinem circa 16. Jahre beim Vater gelernt hatte, so ist er nun ungefähr 19 Jahre alt.

2. Knoller in der Schule P. Trogers.

ca. 1744—1753.

In Salzburg arbeitete damals Paul Troger, einer „der kraftvollsten, fruchtbarsten und kenntnisreichsten Maler des 18. Säkulums" [2]). Er besaß alle guten Eigenschaften der Barockkünstler. Seine Ausbildung hatte er in Bologna und Venedig genossen, woraus sich auch seine Reminiszenzen an die Caracci und Guercino, wie das süßliche Kolorit seiner Ölbilder, erklären. Wir haben über ihn noch keinerlei gesicherte Resultate oder gar eine abschließende Arbeit [3]). Ungefähr 1698 zu Zell im

chronik, I. Jahrg. 1878 Nr. 2—5 u. Dr. Ant. Mayr, Der Maler Martin Joh. Schmidt Wien. 1879. S. 29 und 31.

[1]) Ferd. Dip. 993.

[2]) Dr. Jlg, Die hist. Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. 1877. S. 155 ff.

[3]) Dr. Herm. Dollmayr, Paul Trogers Fresken zu Altenburg in Niederösterreich. Berichte u. Mitt. d. Wiener Altertumsvereins Bd. XXVI. 1890. S. 3.

Pustertal geboren, fällt die Blüte seiner Kunst vor 1754, wo er in seinem Heimatlande, in Österreich und Salzburg umherzog, um Kirchen und Stifte mit einer kolossalen Zahl von Wand- und Tafelbildern zu schmücken. — Zunächst konnte Knoller nicht darauf rechnen, die Geheimnisse der Palette inne zu werden. Solches hätte ganz und gar dem Bildungsgang des damaligen Künstlers widersprochen. Für den Anfang galt es die verschiedensten Handlangerdienste zu leisten, von denen das Farbenreiben und Durchpausen der Konturen auf den weißen Malgrund noch das Interessanteste waren. Aber gerade dadurch erwarb sich Knoller jene sicheren und ausgebreiteten Kenntnisse des Materiales und Handwerklichen, wovon besonders für die Freskomalerei so viel abhängt, und von deren souveräner Beherrschung seine Werke bis heute Zeugnis geben. Nebenher ging der Unterricht im Zeichnen. Nur die reiferen und älteren Schüler durften da und dort mithelfen, um Ornamente oder Draperien zu malen. Für solche Dienste wurden sie dann des Lehrgeldes enthoben, ja verdienten sogar noch manchen Groschen nebenbei. Nur ausnehmend noble Meister, wie Joh. Jak. Zeiller und später Knoller selbst, sorgten auch für die Verpflegung, die aber meistens in den Arbeitsvertrag mit den Klöstern aufgenommen ward. Für besondere Leistungen erhielt ein solcher „Bedienter“ zum Abschied meist ein „douceur“.

Wir haben über die weitaus längste Zeit der Knoller'schen Lehre bei Troger keinerlei Nachrichten; doch hat sich unser „Scholare“ jedenfalls im Zeichnen außerordentlich üben müssen. Darauf deuten zwei Freundesnotizen hin: „Ich weiß soviel“, schreibt Pfarrer Nack, der ehemalige Kapitular von Neresheim, „daß er (K.) durch vieljähriges Zeichnen sich zur Malerei vorbereiten mußte und daher auch gar oft zu sagen pflegte: „Wer malen will, darf vor 10jähriger Übung im Zeichnen keinen Pinsel berühren“ [1]). Ein Schüler Knollers aber berichtet uns: „Unter diesem großen Mahler und grundfesten Zeichner (Troger)

[1]) Ferd. Dip. 1104. S. 501.

ward er glücklich in den Hauptgrundregeln der Kunst gebildet, nach allen erforderlichen Theilen, besonders der Anatomie“ [1]).

Dieses starke Betonen der Zeichnungskunst war eine unerläßliche Forderung der Barockmalerei. Nicht bloß bedingte die Eigenart der damaligen Gewölbefresken eine absolute Sicherheit in der Beherrschung des menschlichen Körpers, der in den unglaublichsten Verkürzungen erschien; es war auch eine hohe Bravour in der Linie notwendig. Dazu kam der Wetteifer mit den Architekten und Plastikern, so daß man in alle Finessen der Perspektive eingeweiht sein mußte, um zu imponieren. Das aber war die Hauptabsicht dieser lauten, pompösen Kunstsprache und -Erscheinung, wodurch sie sich von dem nachfolgenden zierlichen Rokoko wesentlich unterscheidet.

Für solche Lehre war Troger, selbst ein eminenter Zeichner, der rechte Mann: er verstand es in seinen Skizzen und Studien, wie die Blätter in der Wiener Albertina beweisen, Kraft mit Anmut auf das trefflichste zu verbinden, ja mit spielender Leichtigkeit zu arbeiten. Als er in den fünfziger Jahren nach Wien zog und bald Akademieprofessor, zuletzt Direktor wurde, ging Knoller natürlich mit. Dort besuchte er die öffentliche Lehranstalt, und zwar noch eine Weile als Schüler der Zeichenklasse. Dies beweist ein Zeugnis vom 10. März 1752, worin ihm bestätigt wird, daß „er die k. k. Akademie diesen Winter nicht nur allein fleißig frequentiert, sondern auch seine gute Geschicklichkeit in der Zeichnung durch beständig zunehmenden Fortgang zu seinem großen Lobe erwiesen“ [2]). Dazwischen muß er aber auch schon gemalt haben; denn am 2. November 1753 erhält er eine Qualifikation der Akademie „über seine gute Geschicklichkeit und Fähigkeit in der Zeichnung sowohl als Mahlerey, dergestalten erwiesen, daß er nicht allein deswegen besonderes Lob verdient, sondern heuer in der Mahlerey das anderte prömium erworben hat“ [3]).

[1]) Neue Miscell. 2. Stck. S. 223.
[2]) Archiv. civ. di Trento Nr. 442.
[3]) Archiv civ. di Trento Nr. 442.

Von dem hierauf bezüglichen Preiswerk wissen wir bloß das Thema: „Der junge Tobias heilt die Augen seines Vaters“ [1]). Die Arbeit selbst ist verschwunden. Die Akademie war damals beständig auf der Wanderschaft in Privathäusern. Bei einer solchen Gelegenheit sind auch die einschlägigen Akten und wohl auch das Bild verbrannt.

Der erste Preis wurde Christ. Unterberger zuerkannt, der später ein Schüler Raf. Mengs wurde und ganz in diesem aufging [2]). Knoller übertraf ihn an Geistes- und Arbeitskraft, an Phantasie und Originalität um ein Bedeutendes [3]). Er hatte aber damals noch keinen persönlichen Stil, lebte vielmehr so in Troger, daß nach seinem „eigenen mündlichen Geständniss die Arbeiten des Zöglings öfters, wenn er den Lehrer nachahmen wollte, schwer von einander zu unterscheiden waren“ [4]). Die Nachricht: Knoller habe dem Meister auch bei dessen Fresko im Brixener Dome geholfen, entbehrt jedenfalls der archivalischen Nachweise; ein Argument aus den Fresken aber läßt sich bei deren weiter Entfernung vom Beschauer unmöglich feststellen.

Wenn Troger auch den entscheidenden Einfluß auf Knoller in diesen Jahren geübt hat, so blieb die großartige Tätigkeit hervorragender Zeitgenossen, welche damals in Wien tätig waren, sicher nicht fruchtlos für ihn. Troger ebenbürtig war Maulpertsch; im Kolorit überragte ihn Rottmayr, der bei Lotto in Venedig gelernt hatte. Durch Kühnheit und Reichtum der Komposition übertraf beide Altomonte; der große Gran aber stand über allen. Daneben wirkten fast zahllose Künstler zweiten und dritten Ranges, welchen aus den vielen Neu- und Umbauten von Schlössern, Palästen, Galerien, Bibliotheken, Kirchen und Klöstern, bis herab zum einfachen Gotteshaus der Dörfer, reiche Arbeitsgelegenheit erstand.

---

[1]) Anton Weinkopf, Beschreibung der Wiener Akademie. S. 100.

[2]) Cf. Die Fresken Mengs in der stanza de' papiri im Vatikan, wo U. von diesem kaum zu unterscheiden ist.

[3]) Cf. Die Fresken U.'s in der Villa Borghese zu Rom.

[4]) Neue Miscell. 2. Stück. S. 223.

All diesen Meistern war es gemeinsam nach italienischen Vorbildern zu schaffen; viele davon waren sogar Italiener, welche wie in der Musik [1]), so auch in den bildenden Künsten die vorderste Reihe einnahmen, die meisten Ehren genossen und die beste Bezahlung erhielten. So wurden dem bravoureusen Schnellmaler Ant. Pelligrini für sein Kuppelbild in der Salesianerinnenkirche zu Wien 10.000 Taler bezahlt. Wer etwas gelten wollte, mußte also die „wälsche" Manier annehmen. Hatte sich in der Architektur [2]) aus den genuesischen, venezianischen, mailändisch-comaskischen, bolognesischen, römischen und anderen Einflüssen, die sich durchdrangen und mit den Überbleibseln der heimischen Renaissance mischten, ein eigentümlich österreichisches Barock ausgebildet, so war es in der Malerei [3]) zu keinem gemeinsamen Charakter gekommen. Man lag hier noch in lebendigem Wettstreit mit den schweren Simsen, Pilastern, Voluten, Cartouchen u. s. f., welche stets zu starkem Ausdruck, lauter Bewegung und einem theatralischen Fortissimo verführten, zu einer verwegenen Scheinarchitektur und pompösen Affektiertheit, die bei allem technischen Raffinement zuletzt doch unkünstlerisch zu werden begann.

Hatte in der Musik der berühmte Hofkompositor Fux wieder auf die alten Italiener verwiesen, so wollte der Maler Gran Ähnliches für seine Kunst. Er selbst aber war zu sehr mit dem allmählich Gewordenen verwachsen, um für die Reinheit seines Stiles noch viel zu gewinnen. Dagegen hatten die Fischer von Erlach in der Architektur und Raf. Donner in der Plastik mit großem Erfolg eine reinere Form, mehr Ernst und Würde des Ausdruckes und überhaupt einen neuen Sinn für ruhige Schönheit erreicht. Sie wollten aus dem Geiste der Renaissance ihrer Zeit eine geläuterte Kunst erstehen lassen und haben in

[1]) Dr. L. R. v. Köchel, Joh. Jos. Fux, Hofkompositor und Hofkapellmeister. Wien 1872. S. 23 sq.

[2]) Dr. Ilg, Die Barocke. Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Wien. 1893. S. 281.

[3]) Dr. Anton Mayer, Der Maler M. J. Schmidt, S. 47; Rud. Eitelberger, Ges. Kunsthist. Schriften I. Bd. Kunst u. Künstler. Wien. S. 21.

der Tat hierin großes geschaffen sowie klärend auf die Meister ihrer Kunst und der verwandten Gebiete gewirkt. Wer weiß, ob sie nicht die Hauptursache dafür sind, daß sich in Österreich die Barocke noch allgemein hielt, als in Süddeutschland schon lange das lustigste Rokoko blühte!

Das alles wirkte um jene Zeit, als Knoller in Wien Akademiker war. Hatte ihn schon sein Lehrer auf Italien hingewiesen, so mußten die genannten Einflüsse die Sehnsucht nach diesem gelobten Land der allein wahren Kunst in ihm noch steigern. Wie die meisten seiner Zeitgenossen erwartete auch er von dort die Weihe der Meisterschaft.

3. Knoller als Barockmaler.

Gegen Ende 1753 verließ Knoller Wien. Nach einzelnen Nachrichten begab er sich nach Salzburg, „weil er dort mehrere Aufträge zu Altarblättern und anderen Gemälden erhalten hatte, die er daselbst ausführte“ [1]). — Dies ist gewiß unrichtig; wie ich denn auch in Salzburg nichts Sicheres von Knoller zu finden vermochte. Nachdem der Künstler schon 1754 die Kirche in Anraß ausgemalt, wenn nicht vollendet hat, konnte er in Salzburg keine größeren Aufträge erledigen. Deshalb zweifle ich auch an der weiteren Angabe, daß Graf Karl von Firmian [2]) damals schon sein Gönner geworden. Auch war dieser seit 1753 zu Neapel Gesandter und bevollmächtigter Minister am Hofe des Königs Karl, des späteren Karl III. von Spanien [3]). Knoller mag auf der Heimfahrt in Salzburg zugekehrt sein; der Winter gehörte aber jedenfalls den Entwürfen für Anraß und deshalb höchst wahrscheinlich einer Orientierungsreise dahin.

---

[1]) Glausen. S. 217 ff.

[2]) Alle Bemühungen, in Kronmetz Einsicht in das Familienarchiv zu bekommen, waren umsonst.

[3]) Vita e Reggimento del Conte Carlo di Firmian etc. Manuscr. tom. I. Arch. civ. di Trento.

Wie er zu diesem Auftrage kam, wissen wir nicht; das Einzige, was sich aus den bei einem Brande zerstreuten Akten erhalten hat, ist der Preis von 429 fl. [1]). Diese geringe Bezahlung konnte einen schon bekannten Meister nicht reizen. Ich vermute, wegen der Nähe von Trogers Heimat, daß man sich an diesen gewendet, und er seinen eben ausgelernten Schüler Knoller empfohlen hat.

Bei dem Mangel fast aller Stukkatur hatte Knoller die ganze malerische Ausschmückung der dortigen Kirche zu leisten. Diese war im Jahre 1753–56 [2]) von dem Tiroler Frz. Penz [3]) erbaut, der uns außerdem als der Architekt von 14 weiteren Kirchen seines Vaterlandes bekannt ist.

In der Blüte der Barockzeit mußten sich die Maler hauptsächlich auf die Gemälde beschränken. Die Wanddekoration war vorwiegend eine plastische und ließ nur an den Plafonds Raum für einen farbigen Schmuck. Dieser aber wurde durch die massive Architektur und die überladenen Stukkaturen zu einem Stil verführt, welcher der Natur der Flächenkunst widerspricht: sollten die Malereien zur Geltung kommen, so mußten sie in einer kühnen Scheinarchitektur mit der Wirklichkeit wetteifern, diese gleichsam in ätherische Höhen weiterbauen. Die ganze Komposition erhielt dadurch einen pompösen Zug; der Gestus der Personen bekam einen stark theatralischen Akzent und das Innere ging in einem rauschenden Festzug mächtiger Draperien unter. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts trat auch in Österreich die Stukkatur allmählich mehr zurück und überließ der Malerei einen großen Teil der Dekoration, sowie einen weiteren Raum für ihre Bilder. In kleineren Kirchen zumal herrschte von dieser Zeit an die Malerei vor: sie war billiger, auch empfand man hier vor allem das Bedürfnis leichter und gefälliger zu werden. So kann man als charakteristische, indirekte Wirkung des Rokoko die vorwiegend malerische Aus-

[1]) Ferd. Dip. 1104. S. 939.
[2]) G. Tinkhauser, Diöcesanbeschreibung v. Brixen. I. Bd. S. 503.
[3]) Gurlitt, Geschichte des Barockstils. Bd. III. S. 267.

stattung überall da verfolgen, wo diese Stilgattung nicht zu direkter Geltung kam.

Man übertrug jetzt den Malern sogar die ganze Gestaltung des Innenraumes. Diese fertigten dann entweder die Stukkaturen selbst, oder lieferten wenigstens die Zeichnungen hiefür[1]). Andere aber entledigten sich ihrer Aufgabe rein koloristisch. Solcher Art war Knoller. Was er in Anraß das Erstemal getan, hat er für alle folgenden Fresken, deren Umrahmung er übernommen hatte, beibehalten: er löste diese Aufträge rein malerisch, entweder durch vollständige Verdrängung der Ornamentik oder deren täuschende plastische Nachahmung mit dem Pinsel. Noch 1796 schreibt Knoller an den Pfarrer von Niederdorf, daß er die Ornamente „wenigstens inventiert und gewisse sachen, besonders die baßrelievi selbsten" würde gemalt haben[2]). In Anraß war ein großes Hauptfeld im Langhaus zu füllen, die Wölbung über dem Hochaltar und jene über dem Musikchor. Die Wände zwischen den Fenstern erhielten die 12 Apostel in Brustmedaillons, auf Wolken ruhend; sie wirken ziemlich flüchtig und schematisch. Die Zeit hat sie stark beschädigt, auch ist ihre Wirkung durch die spätere Tünche der umgebenden Wand beeinträchtigt. Über den rundbogigen Fenstern sind Lünettenfenster; die Kappen links und rechts haben Muscheln, die Gewölbezwickel zwischen den Kappen Bouquetvasen. Die Umrahmung ist leicht und gefällig, beinahe zierlich, doch durchaus untergeordnet, fast nur wie Rankenwerk.

Das Gesamtarrangement und die Ausführung der Fresken erinnern bis in die Einzelnheiten an Troger. Köpfe, Hände, Stellung, Draperie der Figuren und vor allem die Art, wie diese mit halbem Körper aus den Wolken ragen, finden wir genau bei Trogers „Anbetung des Lammes" im Brixener Dom.

[1]) Vgl. Dr. J. B. Schmid, Joh. Bapt. Zimmermann, Maler u. Hofstukkateur. Altbayr. Monatsschr. 2. Jg. H. 1—5, und Dr. B. Riehl, Studien über Barock u. Rokoko. Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereines 1893.

[2]) Pfarrarchiv zu Niederdorf (Pustertal).

Ebenso ist die scheinbare Gewandtheit nicht schon die Frucht persönlicher Arbeit und Übung, sondern nur die geschickte Nachahmung der Manier eines Gereiften. Eigenes gibt Knoller aber in der stärkeren Leuchtkraft der Farben und im lebhafteren Ausdruck, der Troger namentlich später, z. B. in Mariahilf—Wien, mehr abhanden kam. Auch im Ornamentalen übertrifft der Schüler den Meister an Grazie.

Die farbige Totalwirkung ist besonders im Hauptbild, (Tafel II) der Verklärung des hl. Stefanus, eine überaus glückliche; allerdings fehlen noch gänzlich die duftigen Übergänge der späteren Arbeiten: es wird mit schweren Wolkenmassen gearbeitet. Diese wirken in der Reproduktion wie eine Art umherliegender Steinblöcke auf einem Bauplatz — während sie im Original durch einen starken Farbenakkord der Gestalten mehr untergeordnet erscheinen. Im Allgemeinen wird aber auch in den Personen das Kolorit noch stark für eine nahezu plastische Wirkung verwendet, indem besonders jene, welche gegen den Rand hingesetzt sind, außer der markanteren Modellierung auch stärkere Tinten erhalten. Hiedurch, wie in der das Feld durchbrechenden Wolke kommt der Barockmaler zur Geltung, welcher es sich auch in bescheidenem Raum nicht versagen kann, seine Kunststücke in optischer Täuschung vorzuführen. Muß man im Allgemeinen das Streben nach Verinnerlichung anerkennen, so mutet im Einzelnen der typische Gesichtsausdruck und deklamatorische Gestus doch oft vielfach äußerlich oder wenigstens schematisch an. Die Aufsicht ist noch die lotrechte, wie sie sich aus den Kuppeln entwickelt und von der Barocke meist beibehalten wurde. Deshalb bildet Stephanus auch den farbigen Mittelpunkt; in seiner blauen Tunika mit dem leuchtenden, luftig aufgesetzten Brokat ist er wie ein Edelstein in filigraner Fassung. Wiederholt sich Knoller in den Einzelpersonen oft, so ist er umso abwechselnder in den Gruppen. Trotzdem packen manche Heilige durch ihre Hingabe, wie der Papst hinter dem hl. Stephanus oder Maria in der Seligkeit ihrer himmlischen Freude. Was Knoller später durch idealere Formen als besondere Lieblingsgestalten oder

Träger bedeutender Namen kennzeichnet, gibt er hier durch höhere und stärkere Farbigkeit; so z. B. Maria und Stephanus. Störend wirkt die übertriebene Muskulatur, welche selbst bei Frauen mächtig heraustritt und sich bis zur Brutalität steigert. Es ist dies eine speziell Troger'sche Unart, wodurch dieser sogar in sonst edlen Kompositionen [1]) den Eindruck verroht. Knoller macht zeichnerisch noch so wenig als der Meister einen Unterschied zwischen Henkern, Soldaten, derbem Volk oder den Verklärten und Engeln; selbst Christus wird zum Akrobaten.

Besonders deutlich zeigt Knoller diese Eigentümlichkeit in den beiden andern Fresken: „Anbetung des Altarsakramentes" und „Auffindung des Grabes des hl. Stephanus" (Tafel III). Bei letzterem Werke offenbart sich eine weitere Nachahmung Troger'scher Art: Männer des gewöhnlichen Volkes werden in stark rostbraunem Karnat gegeben. Damit erscheint wohl ein neues Merkmal für die Charakterisierung solcher Gestalten, aber nicht im erfreulichen Sinne: zur linearen Derbheit gesellt sich jetzt auch noch die koloristische. Knoller behält dieses Mittel bei: Personen, welche einer rauheren Art oder Tätigkeit angehören, in dunklerer Hautfarbe darzustellen; er verfeinert aber später den Ton.

Eine wertvolle Aneignung aus Troger bedeutet Knoller's treffliche Landschaft um das Grab des hl. Stephanus. Sein Lehrer hatte hierin vorzügliche Stücke geliefert; ich verweise unter anderem auf die Blätter der Wiener Albertina. Der spätere Ruhm Knollers als Landschafter geht in seinen Anfängen also ebenso auf Troger's [2]) Schule zurück, wie seine Wolken- und Architekturperspektive. — Das Hochaltarblatt, welches K. Weiß [3]) in der deutschen Biographie Knoller zuschreibt und dessen Künstler Semper [4]) nicht kennt, ist „Ant.

---

[1]) Albertina in Wien. Handzeichnungen v. Meistern des 18. Jahrh.
[2]) St. Laurenzkirche in Wien; obwohl aus seiner Verfallzeit.
[3]) Allgemeine Deutsche Biographie. 16. Bd. S. 321—23. Leipzig.
[4]) Semper H., Wanderungen u. Kunststudien in Tirol. 1. Bd. S. 61.

Zoller 1756" signiert. Betreff des St. Laurentius, eines Fresko an der Außenseite, erscheint mir ein sicheres Urteil nicht möglich. Ich wäre mehr geneigt es Knoller ab- als zuzusprechen[1]), weil es in Zeichnung und Farbe ungleich schwächer ist als die Werke im Innern der Kirche.

Knoller soll später[2]) der Gemeinde Anraß den Vorschlag gemacht haben, die Bilder durch vollständig neue zu ersetzen, wenn man ihm das hiefür notwendige Gerüst und die Farben zur Verfügung stelle. Diese Nachricht klingt sehr glaubwürdig, da der Meister sogar die Fresken in Volders[3]) umarbeiten wollte. Sein künstlerischer Ehrgeiz, wie die vollständig geänderte Auffassung späterer Zeit sprechen daraus. Das Altarblatt zu Defreggen wie ein kleines Fresko am Lueg im Wipptale sollen mit den Werken in Anraß ungefähr gleichzeitig sein[4]). Ich kenne beide Arbeiten nicht; doch hat schon 1830 der Propst zu Innichen die Existenz des ersteren Bildes als „Sage"[5]) bezeichnet.

Wahrscheinlich noch im gleichen, aber sicher im nächsten Jahre zog Knoller nach Italien, insbesonders nach Rom[6]), um das nun mit eigenen Augen zu schauen und zu studieren, was er bisher bloß aus Stichen und einzelnen Originalen, zumeist aber nur aus der Nachahmung, Nachempfindung und Bewunderung der Zunftgenossen kennen gelernt hatte.

II. Kapitel.

Knollers Übergangsstil. 1755—1760.

Als Knoller zwischen 1754 und 1755 nach Rom zog, blühte dort ein schwächlicher Eklektizismus, welcher die in Verwil-

[1]) Semper l. c. [2]) Ferd. Dip. 1104. S. 937.
[3]) Memorabilia monasterii Ord. Serv. etc. in Volders.
[4]) Glausen S. 219.
[5]) Ferd. Dip. l. c. S. 939.
[6]) Glausen S. 219.

derung ausgeartete Barocke verdrängen und durch eine reinere edlere Kunst ersetzen sollte. Pompejano Battoni aus Lucca war der anerkannte Meister dieser Wiedergeburt, welche auf Raffael und der Antike sich aufbaute. Schon die Art der Zusammenstellung zeigt, daß man sich mehr mit Hilfe eines sorgfältig präparierten Rezeptes als durch vertieftes Studium einer großen Kunstepoche oder eines alles überragenden Genius zu eigenem großen Schaffen verjüngen wollte. Ja man war nicht einmal fähig, diese Quellen in ihrer Eigenart zu erkennen: „Mit dem Geiste der Alten und Cinquecentisten hatte Battoni freilich nicht mehr gemein als Metastasio's und Rolli's Dichtungen mit Dante und Ariost. Seine Gesichter sind hübsch, seine Figuren lieblich, ihre Bewegung haben etwas von der Leichtigkeit und Eleganz der feinen Komödie, seine Farbe ist meist heiter und rosig, die Komposition erinnert an lebende Bilder“ [1]).

Durch diese Freude an der Kompilation wurde einem anderen der Weg gebahnt, der bald Battonis stärkster Rivale, ja der Mittelpunkt des künstlerischen Rom und seiner neuen Ideale werden sollte: A. R. Mengs! Dieser war nach einer längeren Studienfahrt durch Ober- und Mittelitalien im Frühjahr 1752 in Rom eingetroffen. Er wollte sich im sonnigen Süden die Meisterschaft für eine vom sächsischen Hof bestellte „Himmelfahrt Christi“ holen. Der große Erfolg, den er aber als Portraitmaler in der ewigen Stadt bald erwarb, bewog ihn für längere Zeit zu bleiben. Noch im Jahre seiner Ankunft ward er von der Accademia di San Luca zum Ehrenmitglied ernannt; 1754 berief ihn Benedikt XIV. als Professor der neuerrichteten kapitolinischen Akademie. Im folgenden Jahre ereignete sich die für Mengs und seine Kunst bedeutungsvolle Ankunft des Archäologen Winckelmann, welcher schnell in den Bann des jungen Meisters geriet, so daß er über Mengs nach Hause schrieb: „Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom.“ Wie er dachten viele, die sich nun zusammenfanden. „Mengs

---

[1]) C. Justi, Winckelmann, Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. 2. Bd. 1. T. S. 329.

aber bildete jugendfrisch, schmuck, arbeitsam, an der Seite seiner bildschönen liebenswürdigen Gattin mit vollem Bewußtsein den Mittelpunkt eines Kreises, in dem man nichts Geringeres beabsichtigte als den Umsturz der ganz Barock- und Rokokokunst und den Wiederaufbau eines neuen, reineren, edleren Kunsttempels. Winckelmann und Mengs, die innige Freundschaft schlossen, ergänzten sich gegenseitig in diesem Streben und arbeiteten einander in die Hände“ [1]).

So konnte es für den kunstbeflissenen Tiroler nur ein Ziel in Rom geben: R. Mengs und dessen Schule! In der Tat wird Knoller seit Goethe [2]) als Mengsschüler immer wieder in Kunstgeschichten, lexikalischen Notizen und Biographien genannt. Auch Glausen betont vor allem diese Seite in seinem künstlerischen Schaffen. Dies gilt aber nicht in so allgemeinem Sinne; auch ist ein Unterschied zwischen der ersten und zweiten Einwirkung R. Mengs auf unseren Meister. Überdies besteht ein tiefgehender Unterschied darin, wie dieser auf Knoller als Freskanten und Tafelmaler wirkte. Leider ist die Überlieferung wie das Bildermaterial, die uns über Mengs ersten Einschlag in Knollers Kunst Aufschluß geben könnten, äußerst spärlich, doch nicht derart gering, daß sich daraus nicht eine begründete Kombination ergeben würde. Hiezu wird es vor allem notwendig, uns R. Mengs Charakter, Kunst und deren Entwicklung kurz zu vergegenwärtigen. Damit gewinnen wir zugleich ein Urteil darüber, ob und inwieweit Mengs für Knoller einen Fortschritt oder ein Hemmnis bedeutet. Als dieser an Mengs herantrat, war jener — wenigstens der Theorie nach — bereits ein bewußter Gegner der damaligen Kunstauffassung. In der Praxis fiel er allerdings noch manchmal in ein flottes, frohes Rokoko zurück. Selbst in den Medaillons, welche den Parnaß der Villa Albani flankieren, huldigt er noch der Richtung, welcher im Hauptbild der Krieg erklärt ist. In den Por-

[1]) K. Woermann, Ismael u. A. R. Mengs. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. 5. Jahrg. 1894. S. 170.

[2]) Winckelmann und sein Jahrhundert. Cotta 1806. S. 280.

traits aber blieb er noch länger ein Kind seiner Zeit. Im Wesentlichen aber strebte er nach dem Ideal, das ihm sein Vater schon durch die Namengebung Anton und Raphael angedeutet und dann unermüdlich in strenger Zucht beigebracht hatte: eine Vereinigung von Correggio und Raffael. Der Sohn fügte dazu aus Eigenem Tizian, und später die Antike. Entsprechend der harten Schule, die er selbst durchgemacht, war Mengs auch unerbittlich gegen seine Zöglinge. So wurden Chr. Unterberger und sein Schwager Maron ganz und gar Nachahmer von ihm; sogar Knollers ungebrochene, ursprüngliche Kraft hat er unterjocht. Nur im Fresko blieb diesem freiere Bewegung. Knollers gutes Herz und seine verehrende Hingabe an jene, denen er sich zu Dank verpflichtet fühlte, sowie die allgemeine Bewunderung, die Mengs zu teil wurde, haben ihn verführt, allzuviel auf sich selbst zu verzichten. Der Anblick der großen Meister der Vergangenheit und das Streben es ihnen gleich zu tun, mußten ihn des Weiteren an Mengs fesseln, der für alle eine genaue Wertung gefunden. Andererseits mußte das Rezept Mengs: „an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung und des Ausdruckes; an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie; an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits“ [1]) zu lernen, seinem innersten Wesen widerstreben. Knollers impulsive Natur und lebhaftes Temperament wollten und mußten sich mit der ganzen Inbrunst echten Künstlertums und begieriger Jugend an die neue Welt, von der er lange vorher geträumt, hingeben. Wenn von dem 65jährigen ein Augenzeuge schreibt: „Er war voll Feuer und in der Gesellschaft von staunenswürdiger Heiterkeit“ [2]), wie mag er als junger Mann gewesen sein! Endlich war Mengs Schönheitsbegriff, unter dem er eigene und fremde Werke beurteilte, etwas ganz anderes als jener von Knoller. Dieser war in den pompösen Formen, in dem Licht- und Perspektiv-

[1]) A. R. Mengs hinterlassene Werke. Herausgegeben v. Prange. Halle. 1786. II. Bd. S. 97.

[2]) Ferd. Dip. 1104. Ahorner S. 481.

spiel der Barocke aufgewachsen; darin hatte er die schönsten Erfolge seines Lehrers gesehen und selbst eben erst in Anraß das Probestück als Meister abgelegt. — War er auch nach Rom gekommen, seinen Stil zu vervollkommen, an dessen völlige Umwandlung dachte er gewiß nicht. Nach dem Gesagten scheint es begreiflich, daß trotz eines dreijährigen Aufenthaltes dort der positiv greifbare Erfolg hinter dem Gefühl der Unzulänglichkeit und dem Mangel eines Ersatzes zurücktrat. Aus dieser Verfassung heraus finden wir das Resumée, welches Glausen über Knollers ersten römischen Aufenthalt gibt, durchaus glaubwürdig: „Der Eindruck, den die Betrachtung der römischen Kunstschätze auf ihn machte, war nicht der erwartete beseligende, jede Lücke des Herzens ausfüllende; es war, wie er hernach oft gestand, der demütigende, der ihn von seiner bis dahin geträumten Kunsthöhe mit Riesengewalt herabschmetterte, und ihn seine ganze Schwäche fühlen ließ . . . Er beschloß mutig, seinen bisherigen Stil, auf den er sich bis dahin soviel eingebildet hatte, ganz zu verwerfen, und sich, soviel er es vermochte, ganz nach den Werken der großen alten Meister zu bilden[1]).“ Nicht zum wenigsten trug zu dieser gedrückten Stimmung jedenfalls die Tatsache bei, daß Knoller gerade für sein Hauptfach, das Fresko, keine Möglichkeit fand, in neue Formen hineinzukommen. Mengs kannte damals diese Technik noch nicht; so mußte es bei einer allgemeinen Theorie bleiben, als deren Niederschlag im Schüler sich allmählich die Überzeugung ausbildete: alles muß eleganter, runder, überlegter und zarter werden. Solches kommt den Werken dieser Zeit mehr zu gute als den späteren die allzu energische praktische Unterweisung des Mengs. Anders liegen die Verhältnisse in der Tafelmalerei. Darin vermochte Knoller sofort unter dem unmittelbaren Einfluß des Lehrers zu arbeiten. Hier konnte dieser bis in die Einzelnheiten korrigieren. In der Tat zeigen die Arbeiten dieser Art, wie sie namentlich der Palazzo Litta und teilweise noch jener des Firmian aufweist, ein deutliches und

[1]) Glausen S. 219.

vollbewußtes Hinneigen zu Mengs, in Form, Farbe und Ausdruck. Wir besitzen aus der eben behandelten Zeit kein signiertes Werk Knollers; doch lassen sich einige Fresken, welche in Verbindung mit dem Grafen Karl von Firmian stehen, nur in die Jahre 1758—60 setzen.

Von 1758 auf 1759 trat Mengs die längst schon erforderliche Reise an den Hof von Neapel an. Eben damals ging

Knoller inv. **Carl Graf von Firmian.** G. Mercori sc.

auch Knoller dorthin. „Successivamente passó a Napoli, ove si presentó al Signor Conte di Firmian, che trovasi Ambasciatore Austriaco presto quello Corte ed ebbe la Sorte di poterlo avere Mecenate“ [1]) berichtet uns das früher schon erwähnte Konzept. Im Februar 1758 war Winckelmann, den Knoller zum Freunde [2]) gewonnen, in Neapel eingetroffen und hatte in

[1]) Arch. di Stato Milano. Autogr. l. c.

[2]) Arch. di Trento l. c. zwei Briefe W. an Knoller. Wie und

Firmian einen verständnisvollen Förderer seiner Interessen kennen gelernt. Er fand hier „einen vollendeten Kavalier und Staatsmann, der bei aller diplomatischen Reserviertheit und aristokratisch-olympischen Unerschütterlichkeit, bei der Kunst jedem eigens angepaßter Behandlung, ein schlichter ehrlicher Mann geblieben war, der seine Erholung statt in der Oper im Molière und Montesquieu suchte und Bücher für eine Zierde jedes Zimmers erklärte. Nach allen durch dichterisch-historische Erwähnungen mit dem philologischen Heiligenschein umgebenen Punkten des Reiches war er gewallfahrtet, und für jeden Ort und Gedanken stand ihm das passendste Zitat aus Virgil und Horaz zur Verfügung.“ Winckelmann bewunderte in ihm große Gelehrsamkeit bei gutem Geschmack, richtigem Urteil, Kunstsinn und persönlicher Liebenswürdigkeit; er ist „der würdigste Mensch unserer Nation, der er Ehre macht“; ja „einer der größten, weisesten, menschlichsten und gelehrtesten Männer“ [1]).

Sei es nun, daß Knoller durch ihn oder Mengs an Firmian empfohlen wurde; jedenfalls ist, in Verbindung mit der oben zitierten Stelle, das Bekanntwerden mit dem zukünftigen Mäzen sicher erst in diese Zeit zu setzen. Am 27. November 1758 verließ Firmian als ernannter Statthalter der Lombardei Neapel, um vor dem Antritt des neuen Amtes noch anderweitige diplomatische Aufträge zu erledigen. Vorher gab er Knoller die Weisung nach Mailand zu reisen, ein Haus für ihn zu mieten

---

wann Knoller mit W. in Beziehung getreten, wissen wir nicht; jene Briefe datieren erst aus den Jahren 1765 und 1766, jedoch ist mehr als wahrscheinlich, daß sich die beiden schon 1755 in Mengs Haus nähergetreten.

[1]) C. Justi, Winckelmann Bd. I. 1. S. 172. Wenn diese Charakteristik auch stark unter dem Einfluß dankbarer Verehrung steht, so ist sie doch gewiß richtiger als jene von Cantu (L'abate Parini. Milano 1854), welcher zwar die gehässige Darstellung Verris: Firmian sei ein „ignorante d'inettissima superbia“, ablehnt, selbst aber sagt: „che col invitare i letterati, con una richissima biblioteca, con grand'arte nel dissimular la propria mediocrita, prese posto fra gli uomini illustri.“ p. 200/201.

und einzurichten. Es können also dessen Arbeiten in Neapel nicht[1]) viele gewesen sein.

Das Innsbrucker Ferdinandeum[2]) bewahrt ein Bild Knollers, welches Firmian in Begleitung zweier Kavaliere und zweier Sekretäre darstellt; im Hintergrund befindet sich der Maler selbst, mit dem Skizzenheft, — der Blick geht auf das Meer. Ob dies das Original oder nur der später zu einem regelrechten Bild ausgeführte Entwurf für das von Glausen[3]) erwähnte Werk ist, läßt sich nicht konstatieren. Doch weist die landschaftliche Scenerie nach Neapel — und damit in das Jahr 1758! Irgend welche hervorragende Eigenschaften zeigt es nicht; niederländische Einflüsse sind unverkennbar und gehen auf derartige Strömungen der Wiener Zeit[4]) zurück. Die Portraits erwecken einen glaubwürdig echten Eindruck, wenn sie auch keine psychologische Vertiefung aufweisen[5]). Viel erfreulichere und sichere Resultate geben uns die Fresken im heutigen Palazzo Vigoni in Mailand, den Firmian damals bewohnte. Er bewahrt neben den reifsten und herrlichsten Schöpfungen Knollers auch dessen Erstlinge nach dem ersten römischen Aufenthalt. Ihr Gemeinsames ist: flüchtiges, aber meist flottes Modellieren der Formen, die in den Umrissen teils schlanker, zierlicher und leichter, teils runder, natürlicher und weicher

---

[1]) Gegen die Annahme Glausens: „Er hat dann dort vieles, nicht nur für den Minister, sondern auch für andere, insbesondere auch Plafonds und Altarblätter gemahlet.“ S. 221.

[2]) Katalog Nr. 257.

[3]) Glausen S. 230.

[4]) Cf. Jauneck, Die niederländisch-franz. Malerschule in Wien und Schmidt's Biogr. S. 31.

[5]) K. Th- v. Heigel behandelt in seinen „Essays aus neuerer Geschichte“ (München 1897): „Ein Bild von Martin Knoller als Geschichtsquelle“ (S. 259—71). Dies Blatt befindet sich im Münchener National-Museum als angeblicher „Knoller“, entspricht aber keiner uns bekannten Stilperiode des Künstlers. Auch zeugt das wahrscheinliche Datum von 1757 nicht für unseren Meister; denn es ist nicht wohl einzusehen, wie der junge Künstler in Rom zu einem derartigen allegorischen Auftrag über den 7jährigen Krieg gekommen sein soll.

geworden sind. Starke Reminiszenzen an den früheren Stil schlagen da und dort noch durch. Als Komposition sind sie ungleich luftiger und freier als das Deckengemälde in Anraß. — Ein malerischer Schwung, der die Massen dirigiert, nicht von ihnen beherrscht wird, kennzeichnet sich hierin als angenehmster und bedeutendster Fortschritt.

Das älteste Bild ist wohl eine Olymp-Scene. (Tafel IV.) Solche Vorwürfe waren schon im 17. Jahrhundert sehr beliebt; sie wurden es im 18. Säkulum noch mehr. Durch die antiquarische Richtung in der Kunst blühten sie jetzt sogar neu auf und wurden gerne zu allegorischen Zwecken benutzt. Damit war aber nicht notwendigerweise, wie Justi[1]) meint, eine „noch nie dagewesene Ekklipse des malerischen Sinnes“ angekündigt — man denke nur an Rubens. Doch lag in dem Stoff für eine klassizistische Neigung, die ihre Ideale von der Plastik der Antike nahm, gewiß eine starke Versuchung, ja Gefahr das Malerische andern Zwecken zu opfern.

Was der eigentliche Gegenstand des genannten Bildes ist, vermag ich nicht zu sagen. Es gibt eine antike Göttergeschichte, scheinbar ohne Anspielung auf Gegenwarts-Personen und -Verhältnisse. Knollers Figuren gewinnen hier ein gefälligeres Aussehen und verraten damit, wie in ihrem ganzen Milieu, deutlich die neuen Einflüsse. In der Muskulatur, den aufwärtsgehenden, derben Nasen, wie der summarisch flotten Gewandung gemahnen sie noch an seine frühere Zeit.

Das in Rede stehende Werk ist sehr duftig gemalt, so daß es sich jetzt fast verflüchtigt hat; das Streben leichter und freier zu werden, offenbart sich auch im Kolorit, das beinahe den Eindruck der Improvisation erweckt.

Obwohl ich dieses Fresko als einen Knoller in neuem Gewand empfunden, vermochte ich es mir doch nicht ganz in seiner Eigenart zu erklären; und dies um so weniger, als die nächstfolgenden Arbeiten bereits ein wiederverändertes Gesicht zeigen. Es steht somit diese Schöpfung vereinzelt da.

[1]) Justi, Winckelmann. Bd. II. 1. S. 328.

Als ich aber später im Kunstkabinet des Klosters Stams die Skizzen für Volders entdeckte, dessen Kuppel in der Mittelgruppe ganz barock entworfen ist, obwohl Knoller damals schon von seinem zweiten Aufenthalt in Rom zurück war und eben das erste Werk seines neuen Stiles schuf, trug ich kein Bedenken mehr obige Arbeit Knoller zuzuweisen. Man könnte ja allerdings annehmen, daß diese Skizze längere Zeit vor der Ausführung entstanden sei; aber auch dann fällt sie noch hinter unsere Periode. Es erinnert das an einen, der eine neue Sprache erlernt hat, sie aber noch nicht in dem Maße beherrscht, daß er in der Eile oder bei impulsiver Äußerung sich gewandt darin auszudrücken vermag — er fertigt sich also ein Konzept in der Muttersprache an! Gerade die Volderer Skizze ist so rasch gearbeitet und hingestrichen wie sonst keine.

Diesem Fresko zunächst steht eine Darstellung, welche sich auf das Tête á tête von Mars und Venus zu beziehen scheint. Im Wesentlichen teilt sie die Eigentümlichkeiten der vorigen Arbeiten, weist aber in der weichen, volleren Farbe und runderen Modellierung der Formen etwas Neues auf, das auch in der viel mächtigeren Wolkenbildung auf bestimmte Vorbilder schließen läßt. — Knoller hat nach dem ausdrücklichen Zeugnis Glausens die Mailänder Kunstwerke sorgfältig beachtet und zu seiner „immer höheren Ausbildung“ [1]) benutzt. Da aber mußten ihm vor allem die zeitgenössischen Werke des Tiepolo, welcher in Mailand verschiedene Paläste ganz oder teilweise ausgemalt, anlocken. — Speziell eines im Palazzo Clerici und ein anderes im Palast Dugnani drängen in ihren wohlgenährten Puttis und den voluminösen Frauen in dieses Bild Knollers herein und geben dessen Stil eine neue Note.

Die lockere, breite Pinselführung des Venezianers ist mit dem leichten Stil des ersten Bildes in einem dritten Werke zu molliger Rundung geworden, welche stark malerisch wirkt. Die anmutige Gestalt der von Bacchus mit einem Sternenkranz bekrönten Frau erinnert an Correggios Typen, wie die

[1]) Glausen S. 221.

übrigen sie umschwebenden weiblichen Wesen. In Bacchus rostbraunem Karnat, wie vorher in Mars, erhält die Barocke Trogers noch ihren Tribut; doch hat sich das scharf pointierte der Körperteile bedeutend gemildert. Man merkt hier, wie bei den Putten, das Streben, Naturwahrheit mit einer gewissen äußeren Schönheit zu verbinden; in der Modellierung wie Umrißlinie. Dazwischen finden sich ja Rückfälle in die maniriert flotte Dekorationskunst von früher, welche durch ihre Mache mehr verblüfft, als durch ihren Geschmack gewinnt. Am weitesten in abgerundeter Körperdarstellung und einfacher Klarheit geht der „Einzug des Frühlings", der beinahe hart und schwerfällig geworden ist, indem die Figuren mehr plastisch als malerisch wirken [1]). Auch empfindet man hier das Bemühen maßvoll, ja elegant in der Bewegung zu werden mehr geziert als natürlich. Es kommt den Mengs'schen Forderungen am nächsten.

So sehen wir ein beständiges Schwanken, aber auch ein Ringen nach bestimmtem Ziel. Wenn dies weniger einheitlich und klar erscheint, so trug dazu gewiß auch die wechselnde Umgebung bei, in welche die Bilder einzufügen waren. Knoller, der auf diesem Gebiet stets Barockkünstler blieb, suchte sich möglichst der übrigen Dekoration anzupassen. Die vorhandenen Stukk- und Rahmenarchitekturen waren jedesmal verschieden; am schwersten, oder richtiger am reichsten, im Saale des letztgenannten Bildes, wo die Putti sogar in Halbrelief gegeben sind. Am einfachsten, nach Qualität und Quantität, ist das Zimmer des ersten Fresko; voller wirkt das nächste Appartement durch die Kriegsembleme, denen zuliebe jedenfalls die Rahme stärkere Profile zeigt. Die graziösen Rokokoelemente des Bacchusplafonds haben auf Knoller evidenten Einfluß geübt: sie ließen ihn freier werden.

Der deutliche Zusammenhang von Ornament und Bild könnte den Gedanken nahelegen, ob Knoller hier nicht wenig-

[1]) Das Bild ist roh übermalt und stark geschwärzt, daher ein Urteil nur im Allgemeinen möglich ist.

stens die Dekoration übernommen? [1]) Dagegen spricht aber vor allem sein Bildungsgang. Es gab in Österreich nicht bloß zahlreiche selbständige Stukkatoren — durch die starke italienische Invasion, welche ja auch in Süddeutschland deutlich einwirkt — sondern sogar eine derartige Arbeitsteilung, daß eigene Architekturmaler tätig waren. Fern. Galli-Ribiena (1653 oder 57—1743) war ein solcher. Gaetano Fanti [2]) war ein „vielgesuchter und bewährter Meister für architektonische Perspektiv-Dekorationen auf Plafonds; er hat den großen Künstlern Grau, Rottmayr, Altomonte u. a. vielfach solche Umrahmungen für ihre Fresken geliefert". Von Vinc. (V.) Fischer aus Bayern (1729—1810) wissen wir, daß er 1760 sogar Professor für Architekturmalerei an der Wiener Akademie wurde und 100 derartige Musterzeichnungen für Maler hinterlassen hat.

Knoller pflegte hierin ganz die Traditionen der Barocke: er überließ die Stukkaturen vollständig den Fachleuten. Daß diese in allen genannten Fällen nicht von ihm sind, ergibt sich aber auch aus deren reicher, reifer und sicheren Art. Ich bezweifle eben deshalb sogar, ob sie von einem Stukkator stammen. Für die leichten, graziösen Rokokodekorationen einzelner Zimmer des Palastes Vigoni möchte ich französische Arbeiter annehmen. Sie sind weitaus das Beste, was ich überhaupt in Mailänder Palästen an solcher Zierrat gesehen.

Knoller ging auch nach 1775, der Zeit seiner Meisterschaft, nur ungern an solche Aufgaben. Als er in Neresheim die vom Stukkator Sartori halbfertigen und ungenügenden Arbeiten beurteilen sollte, schrieb er „daß ich über des H. Sartori werkhe urtheilen solte, stehet mir nicht an. Ich bin ein mahler und kein archidekt" [3]). Als man weiter in ihn drang, betonte er ausdrücklich, daß es sich bei seinen Entwürfen um Vorlagen handle, wo der Architekt freie Hand habe. Wo ihm aber der ganze Raum übertragen wurde, löste er diese Aufgabe in

---

[1]) Vergl. Dr. J. B. Schmid und Dr. B. Riehl. l. c.

[2]) Dr. Ilg, Die Barocke S. 300.

[3]) Centr. Arch. Taxis. Vol. XIII. Process Sartori. 13. Febr. 1777.

Kirchen und Palästen rein koloristisch. Wir sehen dies besonders deutlich und glänzend im Palazzo Litta [1]) (Taf. V), dessen Werk wir vor Knollers zweiter Romfahrt datieren möchten. Hier komponierte er das Rahmenwerk noch ganz im Geiste der Barocke, obwohl die Tür- und Wanddekorationen schon vielfache Anklänge an das Rokoko zeigen. Das Bild selbst ist auch in diesem früheren Stil gehalten und verweist uns damit auf des Künstlers erste Liebe, die im Wesentlichen auch seine einzige, jedenfalls tiefste Liebe bleibt. Zwischen den hohen Fenstern sind Spiegel, über beiden läuft eine Galerie und darüber befinden sich Halbfenster mit Puttenaufsatz. Von dieser zweiten Etage an ist alles gemalt. Der unmittelbare Anschluß an den umlaufenden Balkon ist in starken Tönen möglichst Relief gehalten. Von da aus baut sich eine weitere kolorierte Architektur in schwächeren Tönen, wie Stukkatur auf. Diese ist mit Rücksicht auf das Fresko gearbeitet und viel weniger Relief, mehr wie ein Flächen-Ornament. Durch ihre blaßgrüne Farbe wirkt sie perspektivisch den Raum erhöhend und zugleich Rahmen bildend. Zweimal wird, um die optische Täuschung zu verstärken, eine Gruppe an die Übergänge gesetzt und die äußerste einer geradezu plastischen Darstellung möglichst nahe gebracht. Die Komposition ist wieder ziemlich überfüllt und in ihren Personen stark an die Barocke anklingend. Das Sujet scheint die Vermählung der Aphrodite mit Hephaestos darzustellen. Die Ornamentik ist auch in den kleinsten Einzelnheiten österreichische Barockekunst, wie die Vasen mit den Blumen zeigen und das Herauswachsen von Pflanzengewinden aus der Architektur. Die Putti wollen als Steinplastik gelten und erinnern an die ähnlichen Arbeiten von F. C. Sambach (1715—95), Geraerts (1707—91) und Hautzinger, welche unter dem Einflusse Donners reinere Formen wählten, ja solche gemalte Reliefs als eigene Bilder verkauften [2]). Kann man im

[1]) Descrizione di Milano. S. 110.

[2]) Vergl. derartige Schöpfungen der Genannten im Wiener Hof-Museum.

Sinne eines harmonisch schönen, luftigen Deckengemäldes manches zu schwer finden, so imponiert doch die großartige Bewältigung des Raumes und dessen einheitliche Gesamtwirkung. Die Ölbilder über den Spiegeln unter der ersten Galerie bieten zehn mythologische Darstellungen und sind ganz à la Troger gemalt: in eigentümlicher Mischung süßlicher Farbe mit dunkler, breiter Tönung und ziemlich summarischer Behandlung von Zeichnung und Kolorit. Ich konnte für eine photographische Aufnahme, bei ungünstigstem Lichte, und das Studium der Bilder kaum eine halbe Stunde Erlaubnis erhalten, so daß ich über weitere Einzelnheiten nicht zu urteilen vermag.

Überblicken wir Knollers Schaffen in diesen beiden Jahren, so werden wir trotz aller achtenswerten Kraft des Wollens und Könnens, doch begreiflich finden, daß es ihn nun erst recht ein zweitesmal nach Rom zog, um dort einen harmonischen Ausgleich für seine zukünftigen Arbeiten zu gewinnen.

Curriculum vitae

des Kandidaten der Philosophie

Joseph Popp.

Geboren am 30. Juli 1867 zu Donauwörth, besuchte ich dort und in München die Volksschule, hierauf das Gymnasium, welches ich in Freising 1887 absolvierte. Meine philosophischen und theologischen Studien machte ich am kgl. Lyzeum zu Freising und wurde im Juni 1892 zum Priester geweiht. Nach verschiedener Verwendung in der Seelsorge der Erzdiözese München-Freising, war ich durch sechs Jahre Inspektor einer Münchener Erziehungsanstalt. Während dieser Zeit widmete ich meine Muße ausgedehnten Kunststudien, die ich durch wiederholte Reisen in Italien, Holland, Belgien, Frankreich, Österreich und Deutschland zu ergänzen strebte. Im Jahre 1901 quittierte ich meinen Dienst, um mich unter der Leitung des Herrn Professor Dr. B. Riehl ganz der Kunstgeschichte zu widmen. Beifolgende Arbeit lege ich hiemit der philosophischen Fakultät der kgl. Universität München als Dissertationsschrift vor.